# Зеркальная симметрия в операх Рихарда Вагнера

 С. С. Гончаренко

Сложность изучения формообразования в музыке Рихарда Вагнера определяется двумя обстоятельствами: во-первых, спецификой оперного жанра как такового, во-вторых, стилевыми особенностями вагнеровских опер, обусловленными его романтической эстетикой, принципами оперной реформы.

В сравнении с инструментальными произведениями в вокально-сценических композициях имманентно музыкальные закономерности, так или иначе, соотносятся со структурой других компонентов спектакля. Задача определения формы в реформаторских операх Вагнера ещё сложнее. Как известно, композитор в теоретических работах заявлял, а в творчестве утверждал на практике идею воздействия внешних факторов на музыкально-тематическое развитие, он видел назначение музыки в том, чтобы отразить все подробности движения драмы [1; 2].

В вагнеровском «совокупном произведении искусства», по собственному авторскому определению, «производительная сила лежит вне музыкального организма... музыкальный организм создает живую правдивую мелодию только тогда, когда оплодотворяется идеей поэта». М. Тараканов, приводя данное высказывание композитора, замечает, однако, что на самом деле «...трудно найти более яркий пример самовластной диктатуры музыки, поставившей поэзию в зависимое положение» [3, с. 128].

Противоречие между этими высказываниями мнимое.

Вагнеровская опера, явившаяся выражением его художественного манифеста, устремлённого в будущее, – детище музыканта. Музыкальное формообразование «принимает на себя» важнейшие элементы авторской философской концепции. В музыкальном тексте отражается взаимодействие планов синтетического целого, включая поэтический текст и театрально-сценическое движение в его наглядной предметности, конкретной действенности. Задача исследователя состоит в выявлении механизма этого взаимодействия, тех его сторон, которые «свёртываются» в музыкально-тематическом процессе.

В настоящее время метод анализа композиции в опере сквозного развития, где нет деления на речитативы и номера: арии, ансамбли, хоры – подобный тип оперы утвердился в европейской культуре именно благодаря реформе Вагнера – только складывается. Крупнейшие специалисты в области теории музыки подчёркивали неуловимость, и даже непознаваемость формы Вагнера. Э. Курт видел в ней стремление «перейти от законченных форм к растворению в текучем драматическом последовании» [4, с. 422].

Показательно отношение к вагнеровской форме Б. Асафьева, который писал: «Я не в состоянии вывести те законы, по которым происходит чередование ткани лейтмотивов, если отнять стимулы, идущие от слова в драматургии Вагнера. Но очевидна музыкальная закономерность в этом чередовании и «всплывании» того или иного лейтмотива имеется, как имеется закономерность в появлении вождя и спутника в фуге» [5, с. 114]. Подчеркнём в этом высказывании мысль о наличии некоторой закономерности, сформулировать которую Асафьев не берётся, но отмечает её природу, состоящую в родстве с контрапунктическими принципами.

Вопросами вагнеровской формы основательно занимался немецкий дирижер, композитор и музыковед Альфред Лоренц (1868-1939). Как постановщик опер, проводивший репетиции с певцами, он стоял перед необходимостью делить непрерывающееся течение музыкальной ткани на фрагменты, членить «бесконечную» вагнеровскую мелодию. Проштудировав таким способом оперы великого композитора, А. Лоренц зафиксировал свои наблюдения, посвятив каждой из реформаторских опер Вагнера («Тристан и Изольда», «Кольцо нибелунга», «Нюрнбергские мейстерзингеры» и «Парсифаль») отдельную книгу [6]. Изучая важнейшую, с точки зрения практических задач исполнителя, конструктивную сторону вагнеровской музыкальной формы, он апробировал метод анализа его новаторской лейтмотивной техники.

Свой четырёхтомный труд Лоренц – используя выражение самого композитора («Тайна моей формы заключается в технике плавного перехода», — писал великий оперный реформатор) – называет «Тайна формы Рихарда Вагнера». Вероятно, Лоренц понимал, что находится лишь на подступах к раскрытию этой тайны. В предисловии книги об опере «Тристан и Изольда» он писал: «Если сравнить музыку «Тристана» с совершенным человеческим телом, то Курт показывает румянец щёк и их внезапную бледность в страхе, блеск глаз, трепет губ при малейших душевных движениях. Я же исследую скелет и доказываю внутреннюю прочность, крепость этого тела» [Lorenz А., т. 2; цит. по 7, с. 12].

Резко возрастающая в композиторском творчестве со времён Вагнера динамика музыкального становления, преобразующая классические нормы, определила первейшей задачей исследователей описание именно процессуальной стороны формообразования. Взгляды Лоренца, который предложил концепцию о кристаллических принципах, организующих музыкальный процесс в операх-драмах немецкого композитора, оказались в стороне от магистральной линии, по которой шло развитие аналитической теории в XX веке, идей Э. Курта, продолженных Б. Асафьевым, В. Бобровским, другими зарубежными и российскими музыковедами.

Прошло полтора столетия со времени создания вагнеровских шедевров и почти 90 лет после написания Лоренцем его труда. Разные подходы к анализу формы в операх Вагнера обнаружились в дискуссии на международном коллоквиуме, состоявшемся в Германии по случаю столетнего юбилея со дня смерти композитора [8]. В настоящее время без ссылок на работу Лоренца не обходится ни одно сколько-нибудь серьёзное исследование о Вагнере. Но музыкознание ненамного продвинулось в изучении «обширного материка, один из берегов которого..., открыт и описан Лоренцем» [8, с. 118]. Его исследование расставило путеводные столбы, ведущие вглубь вагнеровского оперного континента, и оно требует продолжения.

В последние годы вопросы вагнеровской формы получают новое освещение в работах отечественных авторов [9; 10]. Однако перевод книг Лоренца на русский язык, внимательное, всестороннее рассмотрение позитивных и спорных моментов его концепции, также как и объективная их оценка, все ещё дело будущего.

В настоящей статье предпринимается попытка обратить внимание на один, характерный для музыки Вагнера формообразующий принцип, впервые описанный Лоренцем, – принцип зеркальной симметрии. Статья продолжает развитие идей, высказанных в некоторых более ранних авторских публикациях, в частности, в монографии «Зеркальная симметрия в музыке» [11], а также в дипломных работах, выполненных в Новосибирской консерватории [7; 12]. Идеи Лоренца интерпретируются в данной статье в контексте мифотворческой симфонизированной музыкальной драмы Вагнера, в основу которой композитор кладёт архаические германо-скандинавские мифы.

Прежде всего, стоит указать на основные теоретические положения, которые следуют из подробнейшего эмпирического анализа Лоренцем семи вагнеровских опер и полученных им результатов.

1. Впервые в теории музыки зафиксировано последовательное многократное тематическое обрамление, являющееся у Вагнера одним из типичных приёмов создания композиционной целостности. На этом основании выделен особый класс форм, до Лоренца в теории музыки не фигурировавший. Для обозначения данного класса форм предложен специальный термин vollkommene Bogen – совершенная арочная форма и показана соответствующая ей схема: m, n, o — MS — о, n, m (MS – Mittelsatz; так Лоренц обозначает среднюю, центральную часть, которая является осевым разделом симметричной конструкции). Термину Лоренца в отечественном музыкознании соответствует термин В. Цуккермана концентрическая форма, который обычно применяется к музыкальным стилям на гомофонной основе. Теория концентрической формы изложена в русскоязычных учебных изданиях, вышедших в свет в 80-е годы XX в., т. е. через 50 лет после издания книг Лоренца [13; 14].

2. Наглядно, в процессе конкретных аналитических операций Лоренц демонстрирует использование Вагнером vollkommene Bogen на разных уровнях музыкально-театрального произведения:

a) на драматургическом уровне, предполагающем несколько арочных обрамлений в сценических ситуациях, т. е. в театрально-сценическом действии;

б) в распределении действующих лиц;

в) в музыкальной композиции – в «микроформах», складывающихся из кратких лейтмотивов, в музыкально-тематическом процессе сцен, актов, целых опер, наконец, оперного макроцикла – тетралогии «Кольцо нибелунга».

3. Показана возможность взаимодействия совершенной арочной формы с другими формами зеркальной симметрии, в частности, с так называемой erweiterte Bogenform – расширенной арочной формой: m n — MS — m n. В результате взаимодействия двух указанных форм образуется ещё один самостоятельный тип зеркально-симметричной композиции: Doppelbogen – двойная арочная форма: m n, o — MS — о, m n или m, n o — MS — n о, m.

4. Зеркально-симметричные формы не только выделены в самостоятельный класс, но и встроены в общую систематику вагнеровских форм, которую Лоренц приводит в конце каждой книги, суммируя свои наблюдения.

При всей стройности теоретической концепции труд Лоренца вызывал и вызывает нарекания, а порой серьезные контраргументы, в частности относительно интерпретации им формы отдельных оперных фрагментов, которая не всегда убеждает. Один из парадоксов конструктивного подхода Лоренца к вагнеровской форме проявляется в противоречии между предложенными им терминами для обозначения зеркальной симметрии в музыкально-сценической композиции и тем широким кругом явлений, к которому данные термины прилагаются.

Чтобы обозначить какой-либо из указанных выше схем форму фрагмента или целого акта, или даже всей оперы, Лоренцу достаточно, если зеркальная симметрия выдержана хотя бы в одном компоненте синтетического оперного целого. Вполне допустимо, если таковая обнаружена только в организации сценического действия, т. е. в последовательности мизансцен, только в распределении исполнительского состава, или в одном из голосов контрапунктической музыкальной ткани, например в мелодической линии, в партии вокалиста, или у инструментов оркестра. Данные обстоятельства обычно в трудах Лоренца специально не комментируются и нигде не рассматриваются теоретически. Тем не менее, они существенны для понимания специфики вагнеровской формы, поскольку фиксируют контрапункт зеркальной симметрии и иных форм. Он придает текучей музыкальной ткани черты полиморфизма, т. е. полиструктурности – явления, которое нашло продолжение в ряде стилей в конце XIX столетия, в XX столетии, и в музыке наших дней.

Остановим внимание на координации в операх Вагнера двух планов драмы: плана внешнего действия и плана внутреннего действия (термины М. Друскина) [15, с. 40]. Внешнее действие – наглядный, визуально воспринимаемый кинесический ряд спектакля – «изображение действия посредством действия» (по Аристотелю). Внутренний план действия отражает динамику эмоционально-психической жизни персонажей, их взаимоотношений. В психологической драме внутреннее действие – ведущий в смысловом отношении план, являющийся пружиной внешнего действия, причиной поступков героев, а, следовательно, всех сюжетных перипетий. Он, однако, не всегда развивается синхронно с планом кинесическим.

Внешнее и внутреннее действие у Вагнера концентрируются в двух типах композиционных единиц, относительно автономных, сосуществующих в одновременности.

Организация внешнего действия осуществляется благодаря расчленению акта на сцены. Сцена является композиционно-драматургической единицей в любом театральном спектакле. Она, во-первых, организует театральное пространство, отграничивает его для представления того или иного эпизода благодаря мизансценам. Во-вторых, сцена фиксирует движение персонажей, отмечая их появление, перемещение, удаление из пространства, видимого зрителю.

Значительную роль в вагнеровских операх играет другая структурная единица, связанная с отражением динамики внутреннего действия – поэтико-музыкальный период. Понятие было предложено самим композитором в работе «Опера и драма». (На это ссылается Лоренц [4, Т. I, с. 1]; указанный Лоренцем фрагмент в русских переводах отсутствует). Поэтико-музыкальный период – композиционно-драматургическая единица музыкально-тематического процесса. Она соответствует определенной фазе эмоционально-психической жизни героев драмы, протекающей относительно независимо от их пространственных перемещений. Соотношение поэтико-музыкальных периодов (далее используется аббревиатура ПМП) отражает сопоставление и развитие музыкальных образов. Сочетание двух типов композиционных единиц – сцены и ПМП – фиксирует контрапункт внешнего и внутреннего действия, визуального и аудиального рядов, организует музыкально-театральное целое в единстве пространства, движения и времени.

По Лоренцу, композиционная единица внутреннего действия – ПМП – в этом единстве является главной. Он считает, что именно ПМП «...является ключом в понимании музыкально-драматургического строения» вагнеровских произведений: «Через него, а не через сцены происходит музыкальное деление актов» [4, т. 2, с. 24]. В определении границ ПМП Лоренц, помимо цезур в строфах вербального текста, считает существенными совпадения психологического и тонально-гармонического развития: «Каждому психологическому состоянию соответствует определённая тональность. Лишь перемена психологического состояния влечет за собой модуляцию» [там же]. Лоренцевский анализ опер представляет собой последовательное расчленение на ПМП каждого акта с указанием названий периодов, а также детального потактового обозначения структуры ПМП и точными ссылками на количество тактов в разделах.

Обращаясь к рассмотрению конкретных примеров, заимствованных из труда Лоренца, остановим внимание вначале на проявлении зеркальной симметрии во внешнем действии, в театральной композиции. Она выражается в арочных соответствиях места действия, в распределении действующих лиц. Что касается фабулы, то часто сюжетное развитие ведёт к инверсии ситуаций: при обратном возвращении ситуации её смысл меняется на противоположный. Так возникает явление, которое в естественных и гуманитарных науках обозначается понятием энантиоморфизм, что в данном случае обозначает симметрию противополагания.

Энантиоморфизм прослеживается в сюжетном плане тетралогии «Кольцо нибелунга». Уже само её название отсылает к идее циклической обратимости, которая находит выражение в структурной схеме зеркальной симметрии.

Внешнюю обрамляющую арку в тетралогии образуют сцены, открывающие первую оперу «Золото Рейна», и те, которые завершают последнюю оперу «Гибель богов»: золотой клад покоится в водах Рейна, что символизирует всеобщую гармонию природы, мифологическое единство огненной и водной стихий. Сотворение мира отмечает возведение Великанами жилища богов – Валгаллы.

Внутреннюю арку составляет развитие сюжета – борьба за власть над миром, олицетворением которой становятся выкованные из рейнского золота шлем, кольчуга и кольцо. Пока кольцо переходит из рук в руки в мире – среди богов, великанов и людей – царят раздор, вражда, хаос.

Центральная часть тетралогии посвящена рождению и подвигам светлого героя Зигфрида, который победил дракона, отвоевал у него золотой клад. Пройдя сквозь огненную преграду, он пробудил ото сна дочь Вотана Брунгильду, вручил ей обручальный перстень. Осью симметрии является любовная сцена героев в опере «Зигфрид». Далее действие разворачивается в противоположном направлении. В результате коварных интриг злого карлика Альбериха, некогда похитившего золото у русалок, и его сына Хагена – Зигфрид погиб. Высоко взвивается пламя гигантского костра, зажжённого Брунгильдой. Оно поглощает тело Зигфрида и Брунгильду, на своем крылатом коне вступающую в огонь. В бушующем пламени гибнет Валгалла, Воды Рейна выходят из берегов и поглощают останки пожарища. Золото, ставшее первоисточником преступлений и бед, снова возвращается в мир природы.

Зеркальная симметрия в сюжетном развитии оперы «Валькирия» II акт.

Схема I

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 1 сцена | 2 сцена | 3 сцена | 4 сцена | 5 сцена |
| Боги решают исход поединка – смерть Зигмунда | Вотан сообщает Брунгильде о наследнике Альбериха – Хагене | Видение Зиглинды гибели Зигмунда | Брунгильда сообщает Зиглинде о будущем рождении Зигфрида | Поединок. Гибель Зигмунда |
| А | В | С | В | A1 |

Концентрическая планировка организует вехи сюжетного движения во II-м акте оперы «Валькирия». Действие устремлено к решающему событию в 5-й сцене – поединку Зигмунда и Хундинга. В центре акта, 3-й сцене – видение Зиглинды. Крайняя арка (1-я и 5-я сцены) отмечает предопределение (решение богов) и результат (гибель Зигмунда). Внутренняя арка связана с прогнозированием событий, которые последуют в далеком будущем, когда родовая вражда проявится в следующем поколении. Речь идет о борьбе сил действия и противодействия, о Зигфриде и Хагене, их встреча окажется определяющей для трагического исхода тетралогии. Во 2-й сцене Вотан сообщает Брунгильде о рождении Хагена, в 4-й сцене Брунгильда извещает Зиглинду о будущем рождении Зигфрида.

Doppelbogen в организации сценического действия «Валькирии»

II акт. 1-я сцена и начало 2-й сцены

Схема II

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Сцена 1 | | | | | | Сцена 2 |
| Вотан и Брунгильда. Приказ Вотана помогать Зигмунду | Гром колесницы Фрикки за сценой | Встреча удаляющейся Брунгильды и Фрикки | Вотан и Фрикка. Поражение Вотана в споре | Клич Брунгильды в глубине сцены | Встреча Брунгильды и удаляющейся Фрикки | Вотан и Брунгильда. Отмена Вотаном приказа |
| А | В | С | D | B | C | A |

Черты энантиоморфизма имеет doppelbogen из начала II акта этой же оперы. ПМП объединяет 1-ю сцену и начало 2-й. Крайние разделы противоположны по смыслу. В первом разделе Вотан приказывает Брунгильде охранять в поединке Зигмунда, в последнем – он объявляет о неизбежности его гибели. Энантиоморфны разделы "В" и "С", которые образуют внутреннюю арку. Сначала к Вотану приближается Фрикка, удаляется Брунгильда; затем удаляется Фрикка и возвращается Брунгильда. В центральном разделе "D" происходит спор Вотана и Фрикки. Вотан вынужден уступить требованию супруги: его внебрачный сын Зигмунд должен потерпеть в бою поражение.

Полиморфизм зеркально-симметричной структуры на театрально-сценическом уровне действия «Валькирии»

«Золото Рейна». II акт. 2-4 сцены

Схема III

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Симметрия сцени ческого действия | 2 сцена | | | | | 3 сцена | | | 4 сцена | | | | |
| Привет ствие Валгаллы | Бегство Фрейи | Спор с велика нами | Вели каны уводят Фрейю | Путе шествие в страну нибе лунгов | Могу щество Альбе риха | Альбе риха обманы вают | Возвра щение | Беспомощ ность Альбериха. Проклятье кольца | Великаны приводят Фрейю | Разре шение конфликта с велика нами | Фрейя возвра щается богам | Привет ствие Валгаллы |
| Симметрия ритуала | Величие богов | Требование великанами платы | | Утрата богами молодости | Дорога в Нижний мир | В Нижнем мире | Поко рение Злого духа | Дорога в Верхний мир | Вотан получает клад и кольцо | Возвра щение богам молодости | Плата Великанам | | Величие богов |
| Верхний мир | | | | Путь | Нижний мир | | Путь | Верхний мир | | | | |

Более сложный пример полиморфизма на театрально-сценическом уровне – строение II акта оперы «Золото Рейна», где обнаруживается три плана симметрии. Первый план – симметрия пространственных сопоставлений: Верхний мир, путешествие в Нижний мир – Нибельхейм – возвращение в Верхний мир. Второй план уточняет симметрию действия. Осевым разделом является сцена покорения Альбериха Вотаном и Логе. Третий план сдвигает ось симметрии. В сценической драматургии ею оказывается сцена, когда Вотан силой отнимает кольцо у Альбериха уже по возвращении в Верхний мир.

Следующие примеры иллюстрируют полиморфизм театральной и музыкальной композиции.

«Валькирия» III акт. Основные события в III акте связаны с судьбой двух женских персонажей: дочери Вотана валькирии Брунгильды и представительницы рода Вельзунгов Зиглинды. Брунгильда сообщает Зиглинде о том, что ей – земной женщине – суждено стать матерью великого героя Зигфрида, и та укрывается в лесной чаще. Сама же Брунгильда, помогающая Вельзунгам против воли отца, должна понести жестокое наказание. Вотан лишает её бессмертия и погружает в волшебно-долгий сон. Он, однако, выполняет последнюю просьбу любимой дочери: её супругом может стать только великий герой. Утёс, на вершине которого Вотан поцелуем усыпляет Брунгильду, он окружает пламенем, высеченным из скалы.

Полиморфизм обратимости в организации сценического действия и музыкально-тематическом процессе

«Валькирия». III акт

Схема IV

(Лоренц. 16, c. 280)\*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Вступление. Сцена Валькирий | 1. Мощная трезвучная фигурация | h, d |
| 2. Остинато на мотиве скачки |  |
|  |  |  |
| Страх Брунгильды | 3. Мотив бедствия богов (стаккато) | d |
| Предвосхищение Зигфрида |  |  |
| 4. Ритм радости борьбы | G |
| 5. Четыре мотива Зигфрида |  |
| 6. Мотив меча |  |
|  |  |
| Наказание Вотана | 7. Мотив ярости Вотана | f |
|  |  |  |
| Брунгильда оправдывает поступок Вотана | | E – E |
|  |  |  |
| Вотан смягчает своё наказание | 7. Мотив ярости Вотана | As |
|  |  |  |
| Указание на Зигфрида | 6. Три мотива Зигфрида | h |
| 5. Мотив меча |  |
| 4. Ритм радости борьбы |  |
|  |  |  |
| «Священный страх» Брунгильды | 3. Триоли стаккато | D (e) |
|  |  |  |
| Кода: сцена «Заклинания огня» | 2. Остинато – мотив сна | E |
|  |  |  |
| Кода: Вотан прощается с Брунгильдой | 1. Мощная трезвучная фигурация | E |

Лоренц пишет, что музыкальная композиция акта – vollkommene Bogen – укреплена логикой драматического действия [16, c. 280]. На схеме показаны музыкально-тематические арки и соответствия в тональном плане. Но ясно видны и разночтения в сценарной и музыкальной драматургии. В сценическом развитии всего три обрамления. Первое – страх Брунгильды, ослушавшейся Вотана, второе – предвосхищение будущего рождения Зигфрида, третье – решение Вотана, который наказывает непослушную дочь. В музыкальной композиции насчитывается семь арочных соответствий. При этом степень точности в репризном возвращении материала, экспонированного ранее, различна.

Тематически идентичны внутренние арки: седьмая – образуемая мотивом ярости Вотана, и музыкально-тематическая группа Зигфрида. Четвертая «арка» – ритм радости борьбы – при возвращении он изменяется в тональном отношении. Пятая и шестая арки построены на сочетании мотивов Зигфрида и его меча. Они «сцеплены неразрывно», поэтому возвращаются в прямой последовательности, что придает форме черты doppelbogen – факт, не отмеченный Лоренцем. Количество повторений мотивов в репризе сокращено: вместо четырех проведений мотива Зигфрида здесь их три, вместо двух проведений мотива меча – одно. Основанием для Лоренца, обозначающего арку, обрамляющую весь акт, является общность фактурных особенностей Вступления и Коды – в них композитор использует приём остинато (но на разных мотивах!) и прием фигураций по звукам трезвучия.

«Тристан и Изольда». I акт. 2 сцена и начало 3-ей сцены. Здесь контрапункт внешнего и внутреннего действия создается наложением композиционных планов. Внешнее действие организовано по двум уровням. Первый расчленяет пространство сцены с образованием трёхчастной симметрии: шатер Изольды (замкнутое пространство) – палуба корабля (открытое пространство) – шатёр Изольды (замкнутое пространство). Второй уровень, включающий мизансцены, образует концентрическую форму. В ней меньшая арка представляет действия противоположной направленности: сначала Брангена проходит из шатра на корму, затем возвращается в шатёр.

Контрапункт форм.

«Тристан и Изольда»

I акт. 2-я сцена и начало 3-ей сцены

Схема V

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Внешнее действие | 2 сцена | | | | | | 3 сцена  Переход | Контрапункт  форм |
| Шатёр | Палуба | | | | | Шатёр | Трехчастная |
| Изольда и Брангена | Брангена идёт из шатра на корму | Брангена, Тристан, Курвенал, матросы | | | Брангена идёт с кормы в шатёр | Изольда и Брангена | Концентрическая |
| Обращение Брангены | Ответ Тристана | Песня Курвенала |
| Внутреннее действие | Музыкально-тематический процесс | a b c d c e | f a c    c | g c | g h |  | c h cchc    d   d | Рефренная |

Лейтмотивы

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | a – страстного желания | е – смерти |
|  | b – любовного взгляда | f – счастливого плаванья |
|  | c – томления | g – маршевая музыка |
|  | d – тоски | h – «Эх, молодец, Тристан» |

Внутреннее психологическое действие отражено в музыкально-тематическом процессе. Ведущая роль в нём принадлежит лейтмотиву томления (на схеме он обозначен литерой "с"), что отражает эмоциональное состояние главных героев: Изольды и Тристана, пока ещё тщательно скрываемое. Этот лейтмотив резко контрастирует с другими лейтмотивами, его окружающими, причём контраст нарастает к центру концентрической формы во внешнем действии, когда Тристан отвечает Брангене отказом на повеление Изольды явиться к ней в шатёр, и особенно, когда Курвенал поет песню «Эх, молодец, Тристан» в характере рыцарского марша. На протяжении всей сцены лейтмотив томления возвращается неоднократно, подобно рефрену; по своим масштабам он довольно краток, поэтому форму анализируемого раздела следует определить как рефренную. Подобное сочетание в одновременности концентрической формы и рефренной для опер Вагнера весьма характерно.

Остановимся на особенностях претворения зеркальной логики в музыкальном формообразовании.

Одноплановые зеркально-симметричные формы, в которых использована гомофонная фактура с ведущим значением вокальной партии, у Вагнера довольно большая редкость.

К таковым относится, например, Трио дочерей Рейна из I-й cцены оперы «Золото Рейна», в котором мотивная организация вокальных партий, имеющая черты зеркальности, укладывается в простую одночастную гомофонную форму. В большинстве случаев Лоренц применяет название vollkommene Bogen к таким композициям, в которых, как в вышеприведенном примере III акта «Валькирии», чёткость и пропорциональность отражения отступает перед различными приёмами вуалирования симметрии, преобразующими зеркальную схему.

Для исследователя, однако, решающими становятся любые проявления повтора; признаки обновления он оставляет как бы в стороне, считая их менее значимыми. Так возникают схемы с нарушением точной симметрии. В результате превышения экспонирования над репризностью образуются формы с «составным» центром: m n o m или m n р o n m. Такую форму Лоренц называет Strebe Bogen (Halbbogene), т. е. сокращенной арочной (полуарочной). Возможны случаи неточного отражения, когда в репризе добавляется один или несколько новых элементов: m n o n р m. Возможно замещение экспонированного тематизма близкими или далекими вариантами в репризе: m n р o p g (n) m. Некоторые элементы, напротив, исключаются: m n o р о m. В результате термин vollkommene Bogen оказывается достаточно условным, так как используется в самых различных проявлениях динамической симметрии. Разумеется, немецкий ученый отдавал себе отчёт в этой условности, но теоретическую основу явления динамической симметрии он не прорабатывал.

Претензии к анализам Лоренца возникают также в связи с тем, что выполнялись они по партитурам. При сверке схем Лоренца с клавирами разночтения возникают неизбежно. Специфика полифонической фактуры определяет преобладание полиморфных зеркально-симметричных музыкальных форм. Вокальная партия и партии инструментов оркестра могут быть вполне независимы. Непрерывный мелодический ток, сквозное тематическое обновление в партии вокалиста обычно уравновешивается многократными возвращениями лейтмотивов у инструментов оркестра. С другой стороны, когда мелодическая линия поющего голоса завершается на тонике, в оркестровом сопровождении ожидаемая тоника подменяется неустойчивой гармонией, и цезура преодолевается. Переплетение мелодий, контрапунктирование самостоятельных тем в вокальных и инструментальных партиях продолжается непрерывно.

Сквозные монологические и диалогические сцены часто организованы благодаря симметричному распределению контрастных лейтмотивов в оркестре. Так возникают полиморфные концентрические формы во 2-й сцене I акта оперы «Валькирия» в диалоге Зигмунда, Зиглинды и Хундинга, во 2-й сцене I акта оперы «Золото Рейна» – в диалоге Вотана и Логе, в одном из разделов монолога Брунгильды из 3-й сцены III акта оперы «Гибель богов». Функция оркестра состоит в смысловом обобщении происходящих событий.

Так, в диалоге Вотана и Логе крайние разделы построены на лейтмотивах огня, что отражает появление и исчезновение Логе. (Этот ПМП Лоренц называет «Экспозиция Логе»). Осью симметрии служит лейтмотив Валгаллы, так как именно Логе помогает Вотану осуществить строительство храма богов. Новый раздел в репризе, создающий диссимметрию – лейтмотив копья Вотана, олицетворение его договоров, символ могущества Вотана, Верховный бог напоминает о необходимости внести плату Великанам, а за вид этой оплаты ответственен Логе.

В Монологе Брунгильды, в котором решается исход всей драмы, крайние разделы строятся на лейтмотиве кольца. Кольцо Брунгильда снимает с пальца мертвого Зигфрида. Она решается на самосожжение. Костер зальют воды Рейна, и оно вернется к своим владелицам – русалкам. Внутренняя арка использует лейтмотивы из оперы «Золото Рейна»: сначала лейтмотив пения Русалок, затем их оркестровый лейтмотив. Осевой раздел – лейтмотив Золота Рейна. Таким образом, сопоставление лейтмотивов символизирует единство двух «состояний» золотого клада – сокровища русалок, символа мировой гармонии, и кольца – источника всех трагических событий, о которых повествуется в тетралогии.

Динамическая симметрия в сцене сквозного развития

«Валькирия». II акт, конец 5 сцены:

Поединок Зигмунда и Хундинга

Схема VI

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Сценическое пространство | Два плана сцены | Тьма скрывает верхний план | На переднем плане | Тьма рассеивается | Два плана сцены |
| Сценическая ситуация | Гибель Зигмунда | Брунгильда спасает Зиглинду | Гибель Хундинга |
| Музыкально-тематический процесс | a  b | c   d | e  f  g | d  h | i    a |

В сцене поединка Зигмунда и Хундинга из оперы «Валькирия» (в 5-ой сцене II акта) свободная зеркально-симметричная форма разворачивается в партии оркестра. Вокальная партия содержит лишь две реплики: в центральном разделе это реплика Брунгильды, призывающей Зиглинду, в последнем разделе – реплика Вотана, который мановением руки поражает Хундинга.

Рельефные тематические линии в вокальной партии зачастую образуют самостоятельный план формы. При этом структура оркестровой партии может быть сложной и неоднозначной. Полиморфизм музыкальной композиции определяется задачей передать сложное эмоциональное состояние героев, переживающих целую гамму противоречивых чувств. На весьма кратких по времени отрезках число лейтмотивов достигает порой десятка. Каждый лейтмотив ярок в интонационном отношении и имеет закрепленную семантическую функцию. Чередование и взаимодействие лейтмотивов идет по нескольким руслам, образующим «слои» формы. Как правило, имеется ведущий лейтмотив, повторяющийся многократно и выражающий эмоциональную доминанту сцены. Он выполняет функцию основного рефрена в ПМП или его отрывке. Другие лейтмотивы функционируют как добавочный рефрен. Тогда форму ПМП следует обозначить как полирефренную. Зеркальная симметрия возникает при особом распределении новых лейтмотивов, которое организовано так, что наиболее значительные лейтмотивы, являющиеся кульминационными в эмоционально-психологическом плане, располагается в центре композиции.

Продемонстрируем описанный способ создания полиморфной зеркально-симметричной структуры на трех примерах из оперы «Тристан и Изольда».

Ариозо Изольды «Сердце мне шептало» из 2 сцены II действия. В контрапункте объединены зеркально-симметричная форма doppelbogen в партии оркестра и рефренная форма в вокальной партии. Крайняя арка – проведения лейтмотива любви m, внутренняя арка – проведения лейтмотива томления o. При этом осевой раздел, построенный на лейтмотиве смерти, в оркестровой партии (он обозначен на схеме литерой g) начинается и оканчивается раньше, чем центральное проведение рефрена – лейтмотива дня в вокальной партии (на схеме литера n).

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Вокальная партия | m n рo n n o m n р |
|  | Оркестровая партия | m n рo g g o m n p |

В третьем ПМП «Фрау Минна» из оперы «Тристан и Изольда» (II акт, 1 сцена) абрис зеркально-симметричной формы doppelbogen дополняется тремя планами рефренных форм. Основной план строится на повторении лейтмотива «томления», являющегося основным рефреном. Лейтмотив «хорала» и лейтмотив «тоски» составляют добавочные рефрены. Лоренц определяет форму этого ПМП как состоящую из арочной формы (до появления лейтмотива «Фрау Минна») и формы бар – (от этого лейтмотива и до конца) ПМП. На наш взгляд, форму ПМП следует считать полирефренной.

Характерен полиморфизм оркестровых фрагментов, построенных на контрапунктическом развитии нескольких лейтмотивов. Зеркально-симметричная структура используется во Вступлениях к операм «Валькирия», «Зигфрид», «Тристан и Изольда», Вступлении к III акту оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры». Во Вступлении к опере «Валькирия» вариантная симметричная форма динамически трактована. Репризный этап представляет относительно небольшой раздел. Во Вступлении к опере «Зигфрид» второй план зеркально-симметричной формы составляет варьированное остинатно на мотиве "n".

   Схема

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  |  |  | о |  |  |
|  |  | р |  | р |  |
|  | m |  |  |  | m |
|  | n | n | n | n | n |
| Число тактов | 32 | 47 | 51 | 64 | 72 |

Яркий образец полиморфизма представляет знаменитое Вступление к опере «Тристан и Изольда». Вагнер целиком переносит во Вступление обширный фрагмент из первого акта – ПМП «Любовный напиток», используя его лейтмотивный комплекс: лейтмотивы тоски, томления, страстного желания, любовного взгляда, любовных чар, судьбы, преображения, восторга любви. Благодаря обратному возвращению лейтмотивов в новом разделе, который завершает Вступление, бар-форма этого периода «разворачивается» в вариантную зеркально-симметричную форму.

Своеобразие этой уникальной для своего времени композиции определяется контрапунктическим сочетанием многократно возвращающихся начальных лейтмотивов комплекса любви. Возникает цепь накладывающихся одна на другую тематических арок, подобно тому, как набегают волны нарастающего любовного чувства, которое переживают герои, испившие волшебный эликсир. При этом зона концентрации лейтмотива восторга любви (тт. 63-72) принимает на себя функцию центрального осевого раздела общей многоарочной планировки целого. Дополнительный план формы – полирефренное рондо – становится очевидным, если проследить логику проведения каждого из повторяющихся основных лейтмотивов любовно-лирического комплекса оперы. (Подробный анализ разных точек зрения на форму Вступления содержится в работах [11; 12]).

С творчеством Вагнера открывается новый этап в эволюции музыкального формообразования. Решение им проблемы оперной формы значительно обогатило музыкальную традицию, создало мощный трамплин, возможности потенциальной энергии которого апробировались на протяжении последующего столетия и до конца ещё не исчерпаны. Влияние техники композиции, подхваченной и развитой последующими поколениями, усиливалось сходными культурно-эстетическими условиями, возрождением мифологического сознания, эстетики тождества.

Опера сквозного развития – главенствующий композиционный тип в современной музыке. В ней усилены качества жанров, обладающих синтетической природой именно потому, что единство целого создается сочетанием нескольких смысловых рядов, дополняющих, не дублирующих друг друга. Полиморфизм у Вагнера становится характерным свойством музыкальной структуры, отражает полисемию синтетического целого в разветвленном на самостоятельные мелодические линии музыкально-тематическом процессе.

Динамика целенаправленного течения вагнеровской драмы определяется психологическими предпосылками и связана с отражением необычайно сложного экстрасенсорного типа мирочувствования. Психологические токи рефлексирующего сознания определяют генетический код, поддерживают неравновесные импульсы, постоянно нарушающие равномерность циклического процесса, объективированный ритм обратимости. Неравновесные условия, стимулирующие асимметрию процессов, требуют множественности параметров конструирования симметричного целого. Отсюда неизбежное и активное взаимодействие на разных уровнях конструктивных принципов, рождающих полиморфные структуры.

Несовпадение осей в полиморфных зеркально-симметричных структурах является отражением асинхронности обратимых процессов, протекающих симультанно. Разные (и многие) центры – это разные точки отталкивания возвратного движения. Полиритмия внутреннего развертывания времени усиливается, расслаивается. Возникает скольжение форм и скольжение осей симметрии относительно друг друга, тогда как начальная и завершающая фазы формы сходятся как узел пучка. Создается впечатление, что любой элемент синтетического целого имеет способность расслаиваться, ветвиться.

Расходятся слои театрально-сценического и музыкального рядов, вокальные и оркестровые голоса музыкальной ткани. Число сочетаемых компонентов мобильно, поэтому то разветвляющиеся, то сливающиеся слои образуют явление гетерофонного типа. При этом каждый компонент обладает некоторым значением и участвует в полисемии целого. Создается мерцающая, раскрашенная смыслами вертикаль. Она апеллирует к мифологической ситуации, к многозначности, к мышлению, охватывающему многие культурные традиции.

Таким образом, в творчестве Вагнера происходит расширение содержательных возможностей музыкальной композиции, повышается её информационная насыщенность. Тезаурус формы, её смысловая наполняемость не поддаются односторонней типизации. Он становится более глубоким, но менее определенным. Семантическая функция формы размывается. Она складывается из семантически конкретных наполняющих её типов композиции и объединяет, консолидирует их смысл. Взаимодействие композиционных принципов, характерное для а-классических стилей, возникает не только из-за неспособности одного принципа удержать равновесие конструктивной и динамической сторон формы. Привлечение к формостроительству разных принципов необходимо вследствие многозначности, вариабельности содержания, оседающего в многозначных вариабельных структурах.

Полиморфизм вагнеровской композиции воплощает сложнейшую семантическую структуру его романтической мифотворческой музыкальной драмы. Смысловая насыщенность, объёмность, многозначность её текста обусловлена многомерностью предмета отражения. Основу полиморфизма у Вагнера составляет политематизм в условиях нарастающего значения тождества. Она выдвигает ряд канонов, действующих, начиная с Вагнера, на значительном историческом этапе. Прежде всего, она возвращает в качестве канона категории мифа.

Миф выступает как системообразующий феномен, призванный способствовать восстановлению единства мировоззрения, разрушаемого социальными условиями бытия. Благодаря мифу усиливается канонизирующее значение принципа обратимости, выдвигающего неизбежность вечного возвращения как эстетический канон. В технике тематической работы Вагнера воспроизводятся такие свойства мифологического сознания, как мышление на основе чувственного представления, обладающего вещностью, предметностью, конкретностью и в то же время представления, способного разворачиваться в бесконечную цепь разнообразных значений. Проявлением эстетики тождества оказываются вариантность, монотематизм, далее в XX столетии – серийность – способы тематической работы, которые позволяют показать многочисленные ипостаси одной идеи.

Вагнеру удалось заглянуть в «музыку будущего» прежде всего потому, что его оперная реформа, актуальная для своего времени, явилась выражением тенденций, которые возрождают многовековые культурные традиции.

Список литературы

1. Вагнер Р. Опера и драма. — М.: Изд. Юргенсона, 1906. — 262 с.

2. Вагнер Р. О применении музыки к драме // Избранные статьи — М., 1935. — С. 94-107.

3. Тараканов М. Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века // Рихард Вагнер: Сб. статей. — М., 1987. — С. 122-146.

4. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. / Пер. с нем. Г. Балтер. — М.: Музыка, 1975. — 544 с.

5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 380 с.

6. Lorenz A. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. — Berlin, 1924-1933. — Bd. 1-4.

7. Бовтенко М. О понятии «совершенная арочная форма» (А. Лоренц о форме Рихарда Вагнера): Дипломная работа. — Новосибирск, 1984. — 75 с.

8. Барсова И. Сто лет спустя // Сов. музыка. 1983, № 11. — С. 112-120.

9. Ручьевская Е. А. «Тристан» Вагнера, «Руслан», Глинки, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. — СПб.: Композитор, 2004. — 395 с.

10. Матросова Е. В. «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера: лейтмотивная система и формообразование: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2005. — 18 с.

11. Гончаренко С. С. Зеркальная симметрия в музыке. — Новосибирск, 1993. — 234 с.

12. Кузнецова М. Некоторые особенности музыкальной формы в опере Вагнера «Тристан и Изольда». Дипломная работа. — Новосибирск, 1989. — 112 с.

13. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы: Учебник. — М., 1984. Сс. 105-124: Глава 3. Обрамленные формы и концентрическая форма.

14. Гончаренко С. С. Драматургические и композиционные принципы концентрической музыкальной формы. Лекция для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. — Новосибирск, 1984. — 52 с.

15. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале русского классического наследия. — Л.: Музгиз, 1952. — 343 с.

16. Lorenz A. Der Musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles. Der Ring des Nibelungen. — 1968. — Verlegt bei H. Schneider. — Tutzing. — 320 s.